

Fabio Vacchi: che musica comporre all'inizio di questo XXI secolo?

Jean-Jacques Nattiez

Non era certamente facile comporre musica all'epoca della «modernità» dominata dalla serialità, dalla musica elettroacustica o dai processi aleatori, quando, negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, si cercava di dare vita a nuovi linguaggi. Almeno, però, le cose erano chiare. Da un lato c'era l'avanguardia «progressista» che, sacrificando ogni estate al pellegrinaggio d'obbligo a Darmstadt, si batteva per l'elaborazione di una musica del futuro con una vocazione universale, dall'altro i «retrogradi della reazione»: alcuni continuavano a scrivere musica tonale, altri *flirtavano* con il neoclassicismo, con quelle che un militante della musica dodecafonica definì «le tecniche del retrospettivismo». ¹ Mi sono qui servito di proposito di una terminologia tipicamente politica, in quanto, prima del 1968, le cose erano da questo punto di vista altrettanto chiaramente definite: l'URSS, la Cina o Cuba, secondo le diverse opzioni della sinistra e dell'estrema sinistra, fornivano il modello della società del futuro; la decolonizzazione aveva liberato i paesi africani dal dominio delle potenze coloniali; in Vietnam l'imperialismo americano segnava il passo. In musica come in politica c'erano le forze del progresso e i cavalieri della reazione, la sinistra e la destra. E questa separazione ben tracciata, in un campo come nell'altro, si manifestava attraverso un discorso quantomeno dogmatico, spesso definito «langue de bois». ² Non è stata dimenticata la formula perentoria pronunciata da Boulez nel 1952, un anno prima della morte di Stalin: «Qualsiasi musicista che non abbia sentito – non diciamo capito ma proprio sentito – la necessità del linguaggio dodecafonico è INUTILE». ³ (Le maiuscole sono dell'autore.)

Se si vuole comprendere l'orientamento estetico delle attuali opere di Fabio Vacchi, non sarà inutile ricordare ciò che caratterizzava le composizioni delle avanguardie di ieri. Esse facevano proprio un postulato *semiologico* radicale: l'essenza della musica risiede nella sua forma. Ciò aveva una triplice conseguenza: il gioco delle strutture era considerato più importante della dimensione espressiva ed emotiva della musica, di cui ci si sforzava addirittura di negare l'esistenza; il progetto compositivo risiedeva essenzialmente nel calcolo combinatorio che generava l'opera; la sua forma e la sua dimensione immanente erano più importanti della sua percezione. Proprio come l'Uomo, secondo Marcuse, anche l'opera era unidimensionale, e dal momento che non c'erano dubbi, per i sostenitori di questo indirizzo, che esso fosse *vero*, questa posizione era oggetto di un proselitismo messianico che sperava di imporla ben presto come il paradigma musicale universale.

Questa condotta era motivata, sul piano estetico, da una ricerca estrema della purez-

za che si accompagnava a un atteggiamento per così dire *morale*: proprio come l'espressione dei sentimenti, il piacere che si poteva provare all'ascolto di una musica era oggetto di diletto; l'edonismo era sospetto. C'era qualcosa di puritano nell'avanguardia musicale del dopoguerra, una dimensione che mi sembra essere egualmente presente nel pensiero religioso e nell'ideologia politica quando ciò che c'è di più umano nell'Uomo è negato a favore dell'avvenire dell'opera d'arte, della futura instaurazione di una società senza classi e dell'obbedienza alla volontà divina. Quando le realtà empiriche sono negate a favore di principi trascendenti ritenuti verità immutabili, il discorso in campo estetico, politico e religioso si manifesta sotto forme analoghe: volontarismo, dogmatismo, fondamentalismo, integralismo.

Ma è destino di ogni pensiero e di ogni atteggiamento di questo tipo essere reso a poco a poco obsoleto dall'evidenza dei fatti: ciò che è stato scacciato dalla porta rientra dalla finestra. Verrà senz'altro il giorno in cui tutti gli integralismi religiosi scompariranno, anche se ci vorrà ancora molto tempo, perché sulle menti la trascendenza religiosa ha più presa del dogmatismo delle dittature politiche. Il crollo delle società comuniste si è già verificato, e la restaurazione dell'economia di mercato è un dato di fatto già acquisito in Cina e prossimo a Cuba. Negli anni Ottanta, l'avanguardia musicale del dopoguerra cominciò a dare segni di affanno, manifestatisi attraverso una crescente disaffezione del pubblico. Il sociologo Pierre-Michel Menger fu il primo che osò affermare in *Le paradoxe du musicien* che, se la musica contemporanea dell'epoca veniva ancora eseguita, era soprattutto perché era sostenuta da sovvenzioni statali...⁴ E cosa si vide riapparire, anche fra i compositori che incarnavano l'avanguardia? Al di là della purezza puntillista della musica, il senso della linearità coerente del discorso musicale: è proprio questo il senso dei lavori di Berio significativamente denominati *Sequenze* o *Chemins*, in contrapposizione a *Kontra-Punkte*, *Structures* o *Éclat*. Al di là del formalismo, la rivalorizzazione dell'espressione: si è parlato addirittura di «ritorno del represso» e del romanticismo troppo a lungo negato. Al di là dell'immanenza, una rinnovata attenzione alle possibilità percettive degli uditori, il cui sintomo istituzionale è senza dubbio la creazione, a Parigi, dell'IRCAM: questo acronimo designa, non dimentichiamolo, la *coordinazione* acustica/musica... E, a poco a poco, l'idea che non si componga in funzione di un ipotetico avvenire estetico-politico, ma per il melomane di qui e ora.⁵

Una storia di questo progressivo passaggio dal modernismo a ciò che ormai si chiama il postmodernismo non può essere sviluppata in queste poche pagine. Tanto più che converrebbe distinguere, sotto queste due etichette, le diverse manifestazioni spesso complesse e talvolta contraddittorie del modernismo e del postmodernismo. Se le categorie sottese all'attività dell'avanguardia sono oggi obsolete, bisognerebbe anche chiedersi perché quest'epoca abbia comunque prodotto un certo numero di capolavori, ancora assai apprezzati – *De natura sonorum* di Parmegiani, *Coro* di Berio, le *Études pour piano* di Ligeti, *Répons* e *Sur incises* di Boulez –, anche se la maggior parte di essi usa un linguaggio di radicale rottura rispetto alla tonalità. Senza dubbio è perché, per questi compositori, le esigenze della *scrittura* (anche nel caso della musica elettroacustica!) restavano una preoccupazione fondamentale, governata da un certo numero di principi di base che erano applicati alle loro proprietà immanenti (l'unità, la complessità, la coerenza)⁶ e che spiegano la riuscita estetica di alcune delle loro opere. Ciò che però caratterizza essenzialmente il periodo attuale è il fatto che, dal momento che i

diktat di ieri non convincono più nessuno, due categorie dominano il nuovo campo della creazione musicale: l'impuro, che il semiologo Jean Molino aveva teorizzato, per la musica, fin dal 1975,⁷ molto prima che, in un saggio così intitolato di Guy Scarpetta pubblicato nel 1985, questo termine assurgesse a categoria fondamentale del postmodernismo,⁸ e la coesistenza di diverse tendenze disponibili nell'ambito della creazione musicale, un'idea che il musicologo americano Leonard B. Meyer ha sviluppato in un saggio fondamentale, purtroppo inedito in francese e in italiano, ma del quale ho fornito una presentazione dettagliata in un testo facilmente accessibile in Italia.⁹ Per Meyer, che ha pubblicato queste idee già nel 1973,¹⁰ dopo il crollo dei diversi approcci ideologici dogmatici, entriamo in un periodo nuovo, quello della «stasi». Questo periodo sarà caratterizzato dal coesistere di diverse tendenze della creazione musicale (ma ciò vale anche per il romanzo, per il teatro e per le arti figurative): musica atonale, musica tonale, musica elettroacustica, musica modale ecc., senza che lo spirito del tempo favorisca il dominio di una tendenza estetica o di un genere su un altro. Almeno dal punto di vista estetico, siamo in qualche modo «condannati» (qui sono io che parlo) alla tolleranza e alla giustapposizione pacifiche, il che non significa – o non dovrebbe significare – l'abbandono delle esigenze relative alla qualità delle produzioni musicali. Ciò che caratterizza il periodo attuale è il fatto che non solo abbiamo a nostra disposizione, grazie alla nostra memoria, alla nostra cultura e ai dischi in un contesto globalizzato, tutti gli stili delle musiche del passato e tutte le musiche del mondo, ma per di più nulla ci impedisce di attingere a uno qualsiasi di questi stili o di ispirarci ad esso. Per il compositore non esiste più nessuno stile o genere musicale che, *a priori*, sia ostracizzato, se non per mancanza di gusto o per volgarità. È una posizione che un musicista di genio come Glenn Gould aveva difeso sin dagli anni Sessanta: non bisogna scrivere la musica in funzione di un ipotetico orientamento teleologico della storia della musica, ma appropriandosi di ciò che, fra tutte le possibilità a disposizione del creatore, permetterà di condurre l'uditore all'estasi.¹¹ Grazie a lui, la Bellezza e il piacere furono da quel momento discretamente riabilitati.

È in relazione a questo scenario di fondo che bisogna intendere, a mio avviso, l'orientamento estetico di Fabio Vacchi. Ascolto cinque delle sue opere sinfoniche. Vi sento un uomo che, cresciuto nel serraglio del serialismo che si stava affermando negli anni Cinquanta e Sessanta, è ritornato dalle illusioni incantatorie e volontaristiche del periodo modernista, ma è stato in grado di integrarne le acquisizioni, in particolare a livello della raffinatezza e del dettaglio della scrittura, e che, in più, si direbbe aver ereditato da Mahler, da Ravel e da Berg un acuto senso dell'orchestrazione, cosa che non sempre si ritrova nei compositori del dopoguerra, preoccupati piuttosto di strutture che di riflessi sonori, con troppa fretta rifiutati perché tacciati di edonismo. Ritorno regressivo? Chi si lamenterà del permanere dell'espressionismo? Le opere di Vacchi sono *belle*, spesso cupe e tormentate, mai noiose, per lo più eloquentemente drammatiche, e vale la pena di ascoltarle, come già c'invitava a fare Glenn Gould, senza preoccuparsi della data in cui furono scritte, un'osservazione questa che egli applicava a Brahms e... a Bach! Assiduo ascoltatore di musiche della tradizione orale, il compositore ha potuto osservare che la maggior parte delle musiche del mondo, anche quando non sono tonali, sono organizzate intorno a note polari che orientano la direzionalità del discorso musicale e permettono all'ascoltatore di seguirne la progressione. È senza

dubbio per questa ragione che Fabio Vacchi è così a suo agio con la composizione di opere – ne ha scritte sette – e che Patrice Chéreau gli ha commissionato le musiche (bellissime) del suo (superbo) film *Gabrielle*. Non dirò che Vacchi ci fa ascoltare «racconti» musicali perché *in se stessa* la musica, anche nel caso di un poema sinfonico, non racconta mai una storia;¹² può però scatenare in noi delle condotte d'ascolto narrative, secondo la terminologia di François Delalande,¹³ quelle che facevano dire a Adorno, a proposito di Mahler, che le sue sinfonie sono «dei romanzi che non raccontano nulla». Ed è legittimo vedere in questa organizzazione fondata al tempo stesso sulla linearità e sui punti di riferimento un tratto universale della musica. Per Vacchi l'opera musicale non è solo un gioco di strutture astratte ma, senza peraltro eludere il rigore e la cura della scrittura, è anche il progetto di un compositore che cerca di raggiungere gli ascoltatori nel più profondo dell'animo e che, con uno stile spesso commovente, vuole essere attento ai problemi del suo tempo.

Dai calanchi di Sabbiuno (1995) è stata scritta per celebrare i cinquant'anni della Resistenza italiana. *Diario dello sdegno* (2002) dipinge i sentimenti che possono impadronirsi del cittadino del mondo allorché, già paralizzato dall'orrore dell'11 settembre, è posto di fronte, impotente, all'assurdità ancora più grande dei bombardamenti in Afghanistan – e potremmo oggi aggiungere al quadro l'Irak (il numero di soldati americani uccisi in Irak ha ormai superato il numero delle vittime dell'11 settembre, per non parlare dei danni odiosamente definiti «collaterali», provocati alle popolazioni civili, in un paese e nell'altro). Certamente, se il compositore non lo dichiarasse, non sapremmo a quali avvenimenti ha pensato componendo queste due opere. Jean-Paul Sartre, nella prefazione all'elogio della musica impegnata proposto da René Leibowitz, aveva esclamato anni fa, a proposito delle opere esaltate dal realismo socialista dei paesi comunisti dell'epoca (musica vocale, opere, oratori, cantate, cori): «Queste opere ibride sono delle chiacchierone; conversano in musica!».¹⁴ Ma qualsiasi opera musicale è portatrice di una semantica espressiva e affettiva – è evidente in *Voci di notte* (2006), quella piccola meraviglia di poesia e onirismo – e la combinazione di armonie sottili, di ritmi specifici, di motivi melodici originali, può indurre nell'ascoltatore, seguendo il discorso musicale, spesso drammatico, lo stato d'animo che il compositore stesso ha provato e che ha voluto far condividere in relazione agli avvenimenti che lo ispirano. È dunque a livello del carattere propriamente musicale che queste opere riflettono lo sdegno e l'orrore che il compositore prova di fronte all'arroganza, sia essa estetica, politica o religiosa; un atteggiamento questo che, in senso kantiano, può assurgere a massima morale universale.

C'è tuttavia modo di esprimere più direttamente *in musica* questa universalità etica di intento. I modernisti del dopoguerra avevano pensato di farlo costruendo in modo volontaristico un discorso astratto che avrebbe travalicato tutte le convenzioni accettate. Adorno pensava addirittura che la musica sarebbe stata rivoluzionaria se fosse stata sovversiva al livello del linguaggio. Ma la dodecafonia non ha contribuito alla costruzione di una nuova società. Non è servita, a livello politico, se non a fornire una coscienza pulita ai compositori dell'Europa occidentale che volevano combinare a buon mercato scrittura d'avanguardia e impegno sociale. In effetti l'universalità della musica esiste davvero, ma risiede altrove, ed esprime un progetto politico e umanistico ben diverso da quello che animava i neo-marxisti del dopoguerra. La maggior parte degli et-

nomusicologi nega l'esistenza di universali della musica, ma se non ce ne sono, come spiegare, si domanda Joseph Nketia, uno dei loro colleghi africani, la facilità con la quale ciascuno può adottare e far propri i sistemi musicali di tutta l'umanità¹⁵ ? Vacchi ne offre la prova empirica con *Terra comune* (2002), composizione dal titolo molto significativo: in quest'opera egli fa ascoltare l'integrazione di diversi stili musicali in un linguaggio comune, mescolandovi melodie popolari siciliane con ritmi e suoni d'ispirazione africana; il tutto, però, in uno stile che è quello proprio del compositore. Lo stesso procedimento è utilizzato in *Mare che fiumi accoglie* (2007), in cui passaggi ispirati a musiche arabe ed ebraiche coabitano con strutture provenienti dall'Africa centrale. Questo incontro di culture diverse, orientali e occidentali, è al centro anche della sua opera *Teneke*.

Senza dubbio, e tutte le sue opere che ho sentito lo testimoniano, Vacchi si preoccupa dell'unità stilistica della sua scrittura. Alcuni compositori contemporanei, e non certo di scarso peso, penso ad esempio a Boulez, avevano pensato di raggiungerla proponendo un linguaggio costantemente nuovo, scervo da qualsiasi allusione stilistica, culturale o storica. Bisognava però non perdere il proprio pubblico e, sensibile al problema sin dagli anni Settanta, Boulez ha trovato le sue soluzioni, ammirevoli, in *Répons* e *Sur incises*. Era però possibile, sulla base di una filiazione storica diversa, quella cioè che ci fa risalire non a Debussy, Schönberg e Webern, ma a Berg e ai compositori del XIX secolo, in ciò che di migliore hanno da offrirci, cercare questa unità con altri mezzi. Questa ricerca dell'unità, che mi sembra essere uno dei tratti più rilevanti dell'estetica di Fabio Vacchi, non è un obiettivo tipico dei protagonisti della modernità. È facile tuttavia dimostrare che, in realtà, si tratta di una preoccupazione estetica costante a partire dall'epoca dei filosofi platonici e neoplatonici, e che la si ritrova nell'estetica contemporanea.¹⁶ Era anche il principio fondamentale della musica tonale, che faceva poggiare sia le macro sia le microstrutture sul ciclo delle quinte. Questa stessa relazione organica preoccupa in egual misura, nelle opere e nelle produzioni musicali, uno Johann Sebastian Bach, un Boulez o un suonatore di tamburi ugandese, come testimonia Vacchi in *Mare che fiumi accoglie*. Vi si aggiunga la ricerca delle compatibilità fra stili musicali differenti – Bach ha forse fatto qualcosa di diverso combinando lo stile tedesco, lo stile italiano e lo stile francese ? –, ed ecco che abbiamo in mano la chiave di ciò che, in quest'epoca di dubbio e di eclettismo stilistico, certamente necessario dal punto di vista della democrazia ma non sempre riuscito sul piano estetico per la mancanza di esigenze e di spirito critico, può fornire una indicazione orientativa ai compositori di questo inizio di secolo. Grazie a Fabio Vacchi per aver saputo tracciare, per l'appassionato come per il compositore, uno degli itinerari possibili.

(Traduzione dal francese di Silvia Tuja)

¹ Célestin Deliège, «Les techniques du rétrospectivisme», *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. V, 1974, pp. 27-41; ripreso e revisionato con il titolo «Les stratégies de l'anamnèse», in C. Deliège, *Invention musicale et idéologie*, Paris, Christian Bourgois, 1986, pp. 369-383.

² Letteralmente «lingua di legno»; si tratta di un linguaggio settoriale – stereotipato, artefatto e spesso vuoto – che in italiano, in contesto politico, viene ad esempio detto «politichese». [N.d.T.]

³ Pierre Boulez, «Éventuellement»; *Revue musicale*, n. 212, maggio 1952, pp. 117-118; ripreso in *Relevés d'apprenti*, Paris, Édition du Seuil, 1966, pp. 147-182 - trad. it. «Eventualmente...», in *Note di apprendistato*, Einaudi, Torino, pp. 135-164.

⁴ Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983.

⁵ Per altre considerazioni su queste analogie fra musica e politica, cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Einaudi, Torino, 2004, cap. I.

⁶ Jean Molino – J.-J. Nattiez, «Tipologi e universali», in J.-J. Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. VII, «La globalizzazione musicale», 2007, Einaudi, Torino, e Il Sole 24 Ore, Milano, pp. 331-366; su questo punto cfr. pp. 354-359.

⁷ Jean Molino, «Fait musical et sémiologie de la musique», *Musique en jeu*, n. 17, 1975, pp. 37-62 - trad. it. «Fatto musicale e semiologia della musica», *Eunomio*, n. 2-3, 1986, pp. 11-23; n. 4, 1987, pp. 8-20.

⁸ Guy Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985; trad. it. *L'impuro: letteratura, musica e poesia. Analisi della creatività contemporanea*, SugarCo., Milano, 1985.

⁹ Jean-Jacques Nattiez, «La musica dell'avvenire», in J.-J. Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, «Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo», 2007, Einaudi, Torino, e Il Sole 24 Ore, Milano, pp. 1251-1280.

¹⁰ Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas (Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture)*, Chicago University Press, Chicago; n. ed. con una prefazione, 1994; cfr. cap. VIII «The Probability of Stasis».

¹¹ Glenn Gould, «Riflessioni sul processo creativo», in J.-J. Nattiez et al. (a cura di), *Enciclopedia della Musica*, vol. IV, «Piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo», 2007, Einaudi, Torino, e Il Sole 24 Ore, Milano, pp. 1238-1250.

¹² Cfr. Jean-Jacques Nattiez, «Racconto letterario e 'racconto' musicale. A proposito di un'illusione omologica», in *La narratologia musicale. Applicazioni e prospettive*, a cura di Angela Carone, Trauben, Torino, 2006, pp. 227-284.

¹³ François Delalande, *Le condotte musicali*, Clueb, Bologna, 1993.

¹⁴ Jean-Paul Sartre, in René Leibowitz, *L'artiste et sa conscience*, pref. di Jean-Paul Sartre, L'Arche, Paris, 1950, pp. 22-23.

¹⁵ Joseph Nketia, «Universals Perspectives in Ethnomusicology», *The World of Music / Le Monde de la musique / Die Welt der Musik*, vol. XXVI, n. 2, pp. 3-20.

¹⁶ Cfr. il testo cit. alla nota 5.